

L'arcipelago postmoderno. Oreste del Buono e gli anni Settanta.

Andrea Chiurato
IULM, Milano

Abstract

All'interno della storiografia letteraria del secondo Novecento italiano la figura di Oreste del Buono è stata vittima di una singolare rimozione. Certo l'impegno su diversi fronti – dal romanzo di genere al fumetto, dal costume alla critica letteraria – rende difficile inquadrare un intellettuale dal «multiforme ingegno» (Paccagnini 108), tanto atipico rispetto ai canoni nostrani. Eppure è proprio tale eclettica varietà a costituire la specificità di del Buono, a spingerci a riconoscere il suo principale ruolo sulla scena culturale, ovvero quello di *mediatore*. Mediatore tra codici e linguaggi, tra scuole di pensiero e movimenti, tra le ragioni del mercato e la costante ricerca della qualità... In quasi ogni aspetto della sua attività possiamo ritrovare tracce di un'attitudine rara e preziosa insieme, specie durante gli anni Settanta.

Nel decennio precedente si erano diffusi nuovi, suggestivi slogan (morte dell'autore, romanzo sperimentale...), destinati ad affascinare più di un appartenente alla futura neoavanguardia. Del Buono aveva seguito con interesse la *querelle* tra 'antichi e novissimi', senza però cedere a facili entusiasmi. Traducendo buona parte dei *nouveaux romanciers*, indirizzando, in veste di consulente, alcune delle maggiori case editrici verso le mode e i paradigmi emergenti; e, soprattutto, reinventando il proprio stile di romanziere. Quest'ultimo aspetto in particolare è stato trascurato dalla critica, più propensa a ricondurlo all'area del neorealismo che a riconoscere la significativa evoluzione della sua prosa nel periodo successivo. Contrapponendo, al canto del cigno dell'autore e alla parallela scomparsa del personaggio-uomo, la sua personalissima teoria di una «narrativa integrale» (del Buono, "Narrativa" 85). Del Buono si pone infatti in una posizione problematica, defilata e poco propensa ad ogni forma di consorzeria.

Il tentativo di cooptazione postuma tra le file dei simpatizzanti da parte del Gruppo 63 avrà breve fortuna (verrà incluso nella prima antologia del gruppo, ma non nelle seguenti), e Renato Barilli arriverà addirittura a porlo a capo di un improbabile «Polo Butor» (Chiurato 14), uno sparuto gruppo di 'infiltrati' (insieme a Raffaele La Capria, Emilio Tadini, e Giuliano Gramigna) nelle file della compagine neoavanguardista. Quarant'anni dopo la questione rimane aperta e l'eredità di quel turbolento periodo è ancora oggetto di discussione. La nostra intenzione è proporre un approccio diverso, che cerchi di restituire la fluidità e la ricchezza delle suggestioni di allora poi irrigiditesi in categorie critiche spesso frutto di semplificazioni indebite. Del Buono, irriducibile *outsider*, ci permette così di riscoprire gli anni Settanta da un'angolazione inedita e di colmare, nello stesso tempo, alcune improvvise lacune nella nostra memoria culturale.

Parole chiave

Oreste del Buono, Narrativa Integrale, Postmoderno, Sperimentalismo, Autobiografismo

Contatti

andrea.chiurato@iulm.it

L'intellettuale italiano di fine anni Sessanta conosce, dopo l'impegno,
ormai rubricato tra gli strumenti arrugginiti e inservibili, la disperazione.
Giuseppe Leonelli, *La critica letteraria in Italia: 1945-1994*

La risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato,
visto che non può essere distrutto,
perché la sua distruzione porta al silenzio,
deve essere rivisitato:
con ironia, in modo non innocente.
Umberto Eco, *Postille a Il nome della rosa*

1. Tra macerie ed elenchi: il quadro generale

Ben prima della memorabile scomparsa delle lucciole evocata da Pasolini sulle colonne del «Corriere della Sera», diversi autori avevano già provato, nel turbolento scorcio che va dal declino del boom economico all'avvento degli anni di piombo, a catturare il mutamento antropologico dell'Italia in un quadro sintetico, in un'immagine icastica. Dovendo scegliere tra i numerosi esempi disponibili ci affideremo alle parole di Angelo Guglielmi che, pur costringendoci ad un piccolo passo indietro rispetto allo scorcio temporale della nostra riflessione, possono fornirle un adeguato punto di partenza.

Correva l'anno 1963 e Guglielmi era tra i primi alfieri della neoavanguardia a proporre la sua particolare visione di un paese ancora ingombro di macerie. A scanso di equivoci si affrettava a precisare che questi detriti non erano quelli spazzati via, con una certa fretta, dal processo di ricostruzione postbellica e che la loro natura, morale e ideologica, andava ricercata e combattuta su un altro piano. Se pertanto il panorama della cultura contemporanea assomigliava ad «una città dalla quale il nemico, dopo averla cosparsa di mine, è fuggito», era giunto il momento di far arrivare dalle retrovie i «reparti specializzati», scienziati-soldati dotati non di mitragliatrici ma di «apparecchi Geiger». Gli unici in grado di ricostruire nuove strade «su sedi imprevedute e non tradizionali», di riportare alla vita la città grazie ad una «circolazione ardua, faticosa, incerta», una circolazione «sperimentale» (Guglielmi 56). A due decenni di distanza, nel 1988, Nanni Balestrini misurava la distanza che separava quelle ambizioni dalla loro realizzazione:

Anni di piombo. Corpi smembrati. Stragi di Stato. Eversione, Repressione, Terrorismo, Emergenza... o, al contrario. Gli anni più belli della nostra vita. Trasformazione radicale della vita quotidiana. Utopia, Bisogno di comunismo, Rivoluzione sessuale, Lotta Armata, ecc. ecc.

E poi ancora: Mondo Beat, Hippies, Maoisti, Consiliari, Anarchici, Autonomi... Dietro tutte queste definizioni, la vita di migliaia, di centinaia di migliaia di individui [...] che hanno scavato sino alle fondamenta i pilastri apparentemente immutabili della società italiana. Dopo questa enorme e profonda esperienza collettiva, niente può più essere considerato come prima. (Barilli e Moroni 7)

Al di là della prospettiva storica, è significativa la differente strategia retorica. Da una parte la metafora, figura totalizzante. Dall'altra l'elenco, l'enumerazione affannosa, l'affastellamento di elementi disparati ed eterogenei. Quasi a sottolineare la rinuncia o, peggio, l'impossibilità di ricostruire un quadro generale. Uno scarto che mostra quanto la rappresentazione degli anni Settanta, specie per gli appartenenti alla cosiddetta *generazione di Nettuno*, abbia costituito un problema estetico ancora prima che politico.

Un altro indizio che ci spinge a indagare in questa direzione è la pubblicazione della seconda antologia del Gruppo 63, nel 1976. Dopo la 'diaspora' i protagonisti della memorabile riunione di Palermo abbandonano i toni arroventati della polemica ad ogni costo per dedicarsi a una paziente ricomposizione della memoria collettiva. Ciò che dovrebbe rappresentare un'occasione di sistematizzazione, almeno sul piano teorico, si risolve in una collazione di interventi e posizioni disperate. Gli stessi curatori rimandano la fase storico-interpretativa ad un momento successivo, assegnando all'antologia il compito di definire un corpus «su cui potranno poi intervenire le varie ipotesi di lettura a titolo personale» (Barilli e Guglielmi XVI).

La neoavanguardia dimostra in questa congiuntura storica un certo imbarazzo nel fornire una chiave di lettura univoca del passato prossimo e, in misura ancora maggiore, sembra evitare il confronto diretto con la contemporaneità. L'unica vera apertura praticabile è quella verso il futuro, rivolta alla nuova generazione «che si affaccia ora alla ribalta», ai futuri lettori «che non possono essere obbligati al difficoltoso compito di comprare decine di libri o di compulsare vecchie annate di riviste» (Barilli e Guglielmi XVI). Un'intenzione indiscutibilmente nobile, anche se inadatta a fornire una direzione, o tantomeno una giustificazione, alla politica della memoria portata avanti dagli orfani di «Quindici». In realtà l'antologia del 1976 si configura come un tentativo isolato, «fuori tempo», accolto «con dubbio e reticenza» (Barilli e Guglielmi XVI), e sarebbe perlomeno scorretto attribuire tutte le colpe di questo mezzo fallimento ai curatori del volume. A loro discolpa bisogna riconoscere quanto la situazione contingente non fosse certo delle migliori.

A metà degli anni Settanta lo sperimentalismo si era ormai arenato nelle secche di una fase recessiva. L'espansione degli orizzonti della ricerca letteraria, generosa e disordinata, cominciata nel decennio precedente, incontra una resistenza imprevista. In controtendenza rispetto alla pittura, alla musica, alle arti plastiche, la letteratura e il romanzo in particolare, sembrano aver smarrito il fervore innovativo della prima ora. Rispetto ai 'cugini' francesi e americani, gli autori nostrani dimostrano infatti una certa reticenza nell'abbandonare i limiti dell'oggetto-libro: meno propensi ad avventurosi esperimenti tipografici, discretamente sordi alle suggestioni di ricerche in ambito non-verbale, e solo in rarissimi casi interessati alle nuove possibilità aperte dall'avvento dei nuovi media elettronici. Dopo aver consapevolmente trascurato gli aspetti strutturali e mitopoietici del racconto, in favore di una particolare attenzione ai materiali e all'impatto sulla realtà, molti neoavanguardisti si trovano così a dover rivalutare alcune *nozioni scadute*, come le definiva Alain Robbe-Grillet, prima tra tutte il famigerato *intreccio*. Azione *autre*, montaggio combinatorio... le soluzioni proposte sono diverse, eppure si dimostrano poco convincenti.

Meglio quindi non accollarsi sul piano teorico la responsabilità dei molti vicoli ciechi in cui lo sperimentalismo ha finito per avventurarsi, meglio ignorare lo spettacolo poco edificante di repentine abiure e di tardive conversioni per tornare a ribadire la filosofia originaria del Gruppo: la varietà di sperimentazioni personali quale garanzia di un atteggiamento non dogmatico e sempre aperto a nuove suggestioni. La tattica dei nipotini dell'ingegnere possiede una discreta efficacia ma, alla lunga, non fa che rinforzare l'impressione di un generale stallo della critica. Un quadro desolante in cui neanche l'introduzione di nuove metodologie, prima fra tutte l'applicazione della linguistica strutturale allo studio letterario, ha portato qualche beneficio:

Il critico letterario tende ormai sempre più a presentarsi come specialista e come scienziato della letteratura. [...] Stretta tra gli estremi della chiacchiera gergale e del laboratorio

d'avanguardia, la critica in senso classico, come commento, mediazione discorsiva e valutazione, si dissolve. Il discorso sulla letteratura e a proposito della letteratura si chiude in se stesso. Aumenta la sua autosufficienza e la sua autonomia rispetto ai testi. I compiti di servizio sociale e la funzione comunicativa della vecchia critica letteraria vengono assorbiti dall'attività pubblicitaria e promozionale delle case editrici. Anche nella critica letteraria lo scientismo si rovescia in oscurantismo e il servizio pubblico in informazione manipolata. (Berardinelli 128-129)

La tragica scomparsa di Pasolini, l'esilio volontario di Calvino all'ombra della *Tour Eiffel*, lo sterile dibattito tra ragioni del mercato e ragioni della critica...¹ nulla in quegli anni sembra far presagire tempi migliori. Siamo insomma giunti al culmine della parabola dell'operatore culturale, al tramonto della critica militante, ben al di là di ogni ridefinizione dell'anacronistica concezione dell'impegno. Una situazione di *impasse* in cui tutti condividono il medesimo disagio, con un'eccezione degna di nota: Oreste del Buono.

2. Settanta volte del Buono

A differenza di molti appartenenti alla generazione del '20, per del Buono gli anni Settanta rappresentano un periodo estremamente produttivo. Nel 1972 assume la direzione di «Linus», segnando un punto di svolta nella storia del fumetto in Italia. Traduce Flaubert, Maupassant, Gide, Bataille, Steinbeck, Chandler... e molti altri. Collabora intensamente con Einaudi, l'unica tra le maggiori case editrici a seguire con continuità quel filone francese da cui, dopo il declino della moda del *nouveau roman*, continuano ad affluire nuovi autori e nuove metodologie. E trova anche il tempo di scrivere, proseguendo nella sua, meno nota, carriera di romanziere.

Dopo essere stato designato a lungo come il «Butor italiano» (Chiurato 215), cambia pelle, frustrando, per l'ennesima volta, qualsiasi tentativo di imbrigliarlo in una tassonomia schematica, di ricondurre le sue innumerevoli metamorfosi all'interno di una corrente, di un periodo o di un genere. Un'impresa di cui la vecchia volpe dell'editoria italiana non mancherà di farsi beffe riassumendo, non senza un pizzico d'ironia, le diverse etichette cucitegli addosso dal dopoguerra in poi.

Dall'esordio neorealista con *Racconto d'inverno*, attraverso gli anni della neoavanguardia e oltre, del Buono appare, un po' come i suoi protagonisti, perennemente fuori luogo e fuori tempo. «Di volta in volta neorealista, fenomenologista, antiromanzista, strutturalista e non so che altro ista, sotto ogni aggiornamento e sotto ogni camuffamento ha continuato, purtroppo, per lui e soprattutto per noi, a essere puntualmente e squallidamente se stesso» (del Buono, *Se mi innamorassi* 87). Impossibile quindi cogliere le ragioni della sua produzione narrativa cedendo alle opposte tentazioni del richiamo all'attualità e dell'interpretazione retrospettiva. Occorre guardare altrove: all'incessante dialettica di riutilizzo e accumulo riattivata, di volta in volta, sullo sfondo costante di un problematico autobiografismo, ossia a ciò che lui stesso definiva come l'ambizioso progetto di una «narrativa integrale» (del Buono, *La narrativa* 85).

Il problema di fondo, nella sua prospettiva, era infatti quello di ristabilire un equilibrio tra le forme e l'esperienza, tra la «vita» e il «linguaggio» (del Buono, *La narrativa*, 87). Un obiettivo quanto mai difficile da raggiungere, specie nel momento in cui da più fronti si

¹ Contrapposizione ripropostasi con rinnovato vigore nella problematica ricezione di due romanzi quali *La Storia* di Elsa Morante e *Corporale* di Paolo Volponi.

annunciava, in seguito alla scomparsa del personaggio-uomo, la prossima dipartita del suo tirannico padre-padrone, l'autore. In controtendenza rispetto al paradigma emergente occorreva rivendicare con forza le ragioni del soggetto, cercando di riancorare la scrittura ad un dato antropologico che il puro gioco dei significanti rischiava di cancellare. Come aveva già dimostrato il tentativo di cooptazione postuma nelle file del Gruppo 63, conclusosi con un mezzo fallimento a causa delle reciproche diffidenze,² l'idea di un aligido formalismo, privo del necessario contatto con la vita, gli era del tutto estranea. Pur riconoscendo l'utilità di alcuni procedimenti sperimentali e di alcune tecniche «da laboratorio» (del Buono, *La narrativa* 92), del Buono insomma si dimostrava meno propenso a liberarsi da quella concezione 'umanista' della letteratura denunciata a gran voce da Robbe-Grillet e dai suoi seguaci.

Il che non lo rende necessariamente un conservatore, anzi. Nutrendo una scarsissima considerazione delle risorse della forma-romanzo, ormai logora e superata, del Buono vuole reinventarla dall'interno, agendo su due piani complementari: raffinando da un lato la struttura dei suoi intrecci, dall'altro lavorando sull'atipica *situazione comunicativa* del genere autobiografico. I due aspetti, come vedremo, sono strettamente connessi.

Sul piano dell'enunciazione troviamo le novità più evidenti. Abbandonate le soluzioni a incastro di *Per pura ingratitudine* (1961; Mondadori) e *Né vivere né morire* (1963; Mondadori), ci spingiamo ancora più a fondo nella dissoluzione dell'impalcatura esterna del racconto che, secondo la tradizione, «obbedisce alla necessità di svolgere i fatti nel tempo partendo da un tangibile inizio, e concludendo con una tangibile fine» (Pullini 324). La rinuncia a una cornice forte, sottoposta in particolare nel secondo romanzo ad una sorta d'implosione, apre la strada ad una serie di esperimenti squisitamente decostruzionisti. L'inusuale struttura di *Tornerai* (1976; Einaudi), in cui le differenti identità dell'alter-ego autobiografico convivono fianco a fianco, in un'inusuale schiodinata,³ è un ottimo esempio di questa tendenza.

Abbiamo poi *I peggiori anni della nostra vita* (1971; Einaudi), dove del Buono si concede alla tentazione del *pastiche*. Il trucco è invero molto semplice: interpolare alle vicende già note la ripresa quasi letterale di un romanzo culto della generazione precedente, *Per chi suona la campana*. Ad interessarlo non è infatti la storia dell'eroe, condensata rispetto all'originale grazie a numerose ellissi, quanto lo stile. Nell'immediato dopoguerra Hemingway era stato eletto come modello etico ed estetico da una certa parte della critica, e rispetto a tale modello il nostro 'Proteo letterario' ribadisce la sua distanza, decidendo di introdurre la prolungata citazione (*In memoria di Robert Jordan*; dal capitolo XXXI al XLI) con una recensione in cui riecheggia ciò che resta degli astratti furori vittoriniani. Il tono è tutt'altro che nostalgico, quasi a evidenziare la cesura rispetto a una stagione chiusa e ormai superata.

Ricordiamo infine il curioso caso di "La fine del romanzo", la cui tormentata vicenda editoriale comincia nel 1972 quando, dovendo completare una strenna natalizia per Mondadori, dedicata a *Le coppie infernali*, del Buono decise di inserirvi un breve racconto, o meglio, un'ipotesi di racconto. Un insieme di cinque scene tenute insieme da un debo-

² Il suo nome verrà incluso nella prima antologia creativa del gruppo del 1964 (con l'allora inedito *Le api*), ma non nella seguente riedizione, nel 2002.

³ Il titolo dei singoli capitoli rimanda a una precisa fase della sua produzione e della sua vita: *diario di un volontario*, *diario di un reduce*, *diario di un marito* e così via. Le singole parti si succedono in ordine cronologico ma, oltre a questa astratta sequenza, non è possibile rintracciare alcuna connessione tra l'una e l'altra.

lissimo sviluppo narrativo: il classico triangolo amoroso (moglie, marito, l'amante di lei) a cui si sovrappongono le difficili trattative portate avanti dal protagonista per recuperare un manoscritto perduto. Manca una qualsiasi forma di scioglimento e il finale rimane aperto.

Nel 1974, l'embrione di quella storia stava finalmente per venire alla luce. Il titolo rimaneva lo stesso ("La fine del romanzo", appunto), anche se l'incompiuta *short story* era ormai maturata in romanzo. Il risultato però non sembrava soddisfare in pieno l'editore di turno, Einaudi. Secondo la casa torinese si sarebbe potuto accorciare agevolmente il testo, renderlo meno prolisso. Non solo il caparbio Oreste non volle cambiare una virgola ma, alla vigilia della distribuzione del libro, decise di acquistare l'intera prima tiratura (a prezzo di costo) per mandarla poi al macero.

Quattro anni dopo si verificò esattamente la stessa cosa, in una sorta di *déjà vu*: stesso editore, titolo diverso (*Un'ombra dietro il cuore*), un altro libro scomparso ancora prima di giungere sugli scaffali delle librerie. Una paziente ricostruzione filologica ci permette di affermare che gli elementi generatori dell'intreccio fossero gli stessi, con minime modificazioni. L'aggiunta di ulteriori dettagli (scopriamo, ad esempio, che il libro perduto è un *remake* del *Cuore* di De Amicis) era funzionale a rendere più scoperto il gioco metanarrativo e la *mise en abyme* del romanziere nel romanzo. Del Buono, che dell'insoddisfazione di scrivere aveva fatto una ragione poetica, intendeva insomma continuare a rielaborare il medesimo nucleo narrativo. Un proposito certo in sintonia con lo *zeitgeist*, anche se non con la filosofia di ben più pragmatici consulenti editoriali.

La continua trasmutazione di episodi da un testo all'altro si conclude nel 1980. *Se mi innamorassi di te* chiude finalmente il cerchio mentre, in secondo piano, si intensifica il rumore di fondo dell'attualità. Viriamo verso una tonalità sempre più cupa: mentre il telegiornale snocciola le cifre elettorali della svolta a sinistra, crollano imperi editoriali che i figli non hanno saputo amministrare con la saggezza dei padri... brevi *flash* di un'Italia allo sbando. Un panorama desolante di fronte al quale il narratore vede sfuggirsi di mano il bandolo della matassa. Riuscirò mai a concludere il discorso che ho iniziato?, continua a ripetersi ossessivamente. La narrativa integrale che nel decennio precedente aveva cercato di fissare un irraggiungibile inizio, trova ora il suo alimento nella tensione verso il senso della fine. Un'illusione, un miraggio altrettanto affascinante ed evanescente.

Il tratto comune a tutte le opere citate sinora è la frammentazione. La debole omogeneità tematica intratestuale si riscatta in una dimensione intertestuale fitta di rimandi e riprese, di cui solo il lettore più avvertito può godere a pieno. Si noti inoltre la progressiva prevalenza, nell'ormai consolidato meccanismo di *variatio* e *iteratio*, della seconda componente sulla prima. Tra l'inizio degli anni Sessanta e la fine degli Ottanta, le aggiunte al quadro d'insieme sono marginali. La ripetizione, o meglio, la rimodulazione di singole scene, di singoli episodi, è la tendenza dominante. Il racconto «ripetitivo» prende il sopravvenuto su quello «singolativo» (Genette 162).

La rinuncia ad una concezione 'romantica' dell'originalità porta inevitabilmente con sé una riconfigurazione dello statuto del soggetto e della situazione comunicativa entro cui si trova ad operare. Si verifica insomma una convergenza, o meglio un'omologia tra il piano dell'enunciato e quello del codice. Il romanzo autobiografico, come sottolineato da Philippe Lejeune, è un genere particolarmente adatto a esplorare le aporie che la commistione di diverse modalità enunciatricie può provocare. E se davvero il romanzo può imitare «tutti i procedimenti che l'autobiografia usa per convincerci dell'autenticità del suo racconto» (Lejeune 26), allora perché non assumere tale ambiguità discorsiva quale argomento della narrazione?

Del Buono anticipa così di due decenni la svolta dei *Romanesques* di Robbe-Grillet, proponendo una concezione dell'identità – non più intesa come uno stabile «attributo di un'entità materiale» (nel nostro caso l'autore), bensì nei termini di un «progetto e di un postulato» (Bauman 28) in costante divenire – in piena sintonia con l'episteme postmoderna.

In tempi più recenti anche alcuni ex appartenenti al Gruppo 63 hanno tentato un'operazione simile, cercando di ristabilire una continuità di poetica con i successivi sviluppi dello sperimentalismo. Nell'introduzione alla recente ristampa dell'antologia del '76, quasi a voler esorcizzare il trauma di una prematura scomparsa, la generazione Netuno ha cercato di riallacciare i legami con la Storia, per porsi come uno «straordinario banco di prova e di applicazione del postmoderno» (Barilli e Guglielmi XIII).⁴ Un'operazione interessante, in cui si cerca di ricomporre il quadro frammentato citato nell'*incipit*, senza però ottenere i risultati auspicati. Nel convegno che ha accompagnato, insieme alla ristampa delle due antologie, le celebrazioni del quarantennale della nascita del Gruppo, la 'terza ondata' dell'avanguardia (comprensiva, secondo l'ipotesi di R. Barilli, della generazione dei cannibali e dei nuovi poeti degli anni Novanta) ha rifiutato a più riprese qualsiasi ipotesi di filiazione o discendenza diretta.⁵

La tentazione del proselitismo è dura a morire, eppure il problema qui è di altra natura. Come ricordava Umberto Eco nelle postille a *Il nome della rosa*, il *postmodern* non è «una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, un *Kunstwollen*» (529). Reinserire forzatamente l'esperienza neoavanguardista all'interno di una prospettiva diacronica, come invitano a fare alcuni reduci del Gruppo 63, significa non solo falsare la specificità del loro contributo alla storia letteraria nazionale ma, soprattutto, adottare una chiave di lettura inappropriata. Avendo sempre mantenuto una posizione problematica, defilata e poco propensa a ogni forma di consorte, del Buono sembra invece adattarsi plasticamente alle più diverse e inaspettate interpretazioni retrospettive.

3. Conclusione: la mappa, provvisoria, dell'arcipelago

Del Buono postmoderno dunque? La nostra risposta è sì, almeno per quanto riguarda il «modo di operare» (Eco 528). La *narrativa integrale* trova la sua ragione d'essere nel vuoto incolmabile che si apre nel cuore stesso del racconto, o meglio, ancora *prima* del racconto. E anche di fronte a opere-compendio quali *Né vivere né morire* o *Un'ombra dietro il cuore*, vere e proprie 'foci a delta' dove numerosi affluenti riversano le proprie acque, si ripropone l'impressione di un vuoto che il ricorso a nuovi significanti disloca continuamente,

⁴ Il riposizionamento nei confronti del postmoderno può essere considerato come simmetrico e speculare rispetto a un altro aspetto del processo di storicizzazione, rivolto non tanto al futuro quanto al passato. Durante gli anni Sessanta la neoavanguardia aveva già tentato di legittimarsi costruendo una serie di alberi genealogici alternativi. La rivalutazione del modernismo europeo e la riscoperta di un autore come Carlo Emilio Gadda sono solo alcuni esempi di questa battaglia per la riconquista della Tradizione.

⁵ Un'impressione che trova più di una conferma nelle due sessioni del congresso di Bologna dedicate all'eredità del Gruppo 63. Come appare evidente in interventi come quello di Lello Voce per la poesia – «E allora, per favore, almeno questo lasciatecelo: il postmoderno è nostro... Giù le mani!» – o di Mauro Covacich per il romanzo – «Noi [della 'terza ondata'] siamo stati riuniti da voi, non c'è stata nessuna consapevolezza se non a posteriori» –, i presunti eredi rifiutano tanto cordialmente quanto fermamente ogni possibile parentela (Cuzzani 272 e 300).

senza mai riuscire a colmare. Il tentativo di ricollocare ogni tassello al proprio posto non fa che rimarcare questa mancanza. L'unica strategia consigliabile è quindi quella di «non tentare in troppe direzioni, non disperdersi, concentrare le proprie risorse su un dato punto e insistere sinché non succeda qualcosa» (del Buono, *Né vivere* 38).

Simili esercizi di stile potrebbero apparire leziosi se la posta in palio non coincidesse con il 'Reale' stesso. A tale sfuggente fantasma del Buono non aveva mai smesso di avvicinarsi, per approssimazioni successive, giungendo infine a concepirlo come ciò «che la rappresentazione, il linguaggio, la finzione non accostano che svelando la linea di una mancanza, l'assenza di quanto li suscita ma di cui non possono rendere conto» (Gallerani). Venuta meno, alla soglia degli anni Sessanta, la già scarsa fiducia nel dogma dell'Espressione/Rappresentazione, secondo il quale l'arte avrebbe dovuto limitarsi a restituire la 'presenza' di un'entità preesistente ed autonoma (il Mondo, la Storia, il Soggetto), era giunto il tempo di proseguire in direzione contraria al declinante realismo, spingendosi risolutamente al di là delle «frontiere del racconto» (Genette 290). Là dove «il "che cosa" ultimo che si vorrebbe significare» finiva per confondersi con «il "chi" a cui dovrebbe impennarsi l'operazione significante» (Barilli 10). Alla luce di questa considerazione oggi comprendiamo meglio le ragioni che lo spinsero a immaginare uno spazio intertestuale in cui l'indecidibile statuto ontologico del simulacro si sostituisse alla presunta fedeltà dell'immagine, indebolendo progressivamente, nel suo inesausto rinascere, ogni legame con la persona che l'aveva originato.

Una questione che ci riporta al punto di partenza. Nell'*incipit* accennavamo alla difficoltà di ricomporre le contraddizioni degli anni Settanta in una formula univoca. Tentare di stabilire un'unica dominante, o voler risolvere la frammentarietà di questo periodo in un'interpretazione olistica è controproducente e, in definitiva, errato. Lo stesso ragionamento potrebbe essere applicato con profitto alla produzione romanzesca di del Buono. Come conciliare, dunque, premessa e conclusione?

In alternativa all'elenco di Balestrini proporremo un'altra metafora suggestiva: l'arcipelago. Una morfologia neobarocca adatta a descrivere «non tanto un periodo specifico della storia della cultura, ma un atteggiamento generale e una qualità formale degli oggetti che lo esprimono» (Calabrese 18). Forse l'unica in grado di delineare attraverso un simile «pullulare di isolotti e altri atolli», di anse e ripiegamenti, una paradossale «unità nella varietà» (Davico Bonino VII).

L'arcipelago rimanda a una configurazione reversibile, sempre pronta ad accogliere nuove scoperte e ulteriori espansioni. Ogni aggiunta ne arricchisce la diversità interna, senza indebolirne i confini, di per sé porosi. A differenza dell'enumerazione, la plasticità di una simile 'proiezione' permette di rendere conto, nello stesso tempo, sia della compresenza dei singoli elementi, sia della loro apparente dispersione. Un punto di equilibrio ideale, dato che la persona di Oreste del Buono non si colloca al centro della mappa, ma ne costituisce piuttosto il limite estremo, fissando l'orizzonte entro cui si dispiegano il processo di significazione e la *jouissance* della significanza. Movimento fluido in cui da due 'isole' separate può nascere una terza più grande, come in *Per pura ingratitudine*, risultato della fusione di *L'amore senza storie* (1958) e *Un intero minuto* (1959). Oppure, al contrario, dove le tessere dell'ampio mosaico abbozzato in *Né vivere né morire* finiscono per andare alla deriva, nei decenni successivi, attraverso infiniti rimaneggiamenti.

Il nostro sguardo dovrà pertanto adattarsi alla specificità dell'oggetto, rinunciando alla rassicurante successione su cui si fonda ogni approccio storiografico, per proporre una diversa forma di ordinamento. Se considerassimo i romanzi della *narrativa integrale* in una prospettiva diacronica o retrospettiva, come progressivi sviluppi di un progetto proustia-

no di recupero del tempo perduto, concepito nella sua interezza sin dall'inizio, non faremmo altro che istituire una continuità fasulla.

Una continuità palesemente smentita da un'opera aperta quale "La fine del romanzo", in cui le ellissi, i vuoti diegetici tra una scena e l'altra, contano più delle singole scene. Qui si annidano infatti tutte le possibilità inesplorate del giardino dei sentieri che si biforcano di borgesiana memoria. La travagliata lavorazione di una scarna ipotesi di racconto, portata avanti con alterne fortune per otto lunghi anni, può così essere interpretata alla luce di una precisa necessità poetica.

Volendo riassumere tale intenzione in una cifra stilistica ricorderemo la predilezione del nostro 'Proteo letterario' per i puntini di sospensione, quasi a voler sottolineare, anche sul piano sintattico, la difficoltà ad imporre un momentaneo freno all'inesausto proliferare del discorso, una sequenza ordinata di segni ed eventi, un ordine stabile o una qualche gerarchia. Un dettaglio prezioso che ci rivela non tanto la presunta «"influenza" di un *pensiero* su di uno *stile*» quanto piuttosto «la consustanzialità, l'identità profonda di uno *stile* e d'un *pensiero*» (Spitzer 10).

Del Buono non è quindi *diventato* postmoderno, non ha ceduto ai vezzi della moda di una stagione se non nella misura in cui di quella moda poteva farsi beffe, continuando «a essere puntualmente e squallidamente se stesso» (del Buono, *Se mi* 87). Affermazione autoironica e nel contempo serissima, dato che nella sua romanzesca autobiografia l'identità, come il significato, si definisce attraverso l'equivoco, la mancanza, l'assenza.

Una ragione in più per includere nel profilo orografico del nostro arcipelago tutta una serie di altre assenze: impercettibili affioramenti, scogli semisommersi, relitti sprofondati... Un cimitero di opere abortite, incompiute o riuscite solo a metà che attende di essere riscoperto. E se è pur vero che «la geografia riguarda il presente col suo passato, ma non il futuro» (Calvino 143), ci auguriamo che la nostra mappatura, per quanto provvisoria, possa tornare utile a chi, un domani, volesse avventurarsi in queste non troppo remote contrade.

Bibliografia

- Balestrini, Nanni e Primo Moroni, eds. *L'orda d'oro*. Milano: Sugar Edizioni, 1988. Stampa.
- Barilli, Renato. *Tra presenza e assenza, due ipotesi per l'età postmoderna*. Milano: Bompiani, 1981. Stampa.
- Barilli, Renato e Angelo Guglielmi, eds. *Gruppo 63. Critica e teoria*. Torino: Testo&Immagine, 2003. Stampa.
- Bauman, Zygmunt. *La società dell'incertezza*. Bologna: Il Mulino, 1999. Stampa.
- Berardinelli, Alfonso. *Il critico senza mestiere: scritti sulla letteratura oggi*. Milano: Il Saggiatore, 1979. Stampa.
- Calabrese, Omar. *L'età neobarocca*. Roma-Bari: Laterza, 1992. Stampa.
- Calvino, Italo. *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti, 1984. Stampa.
- Chiurato, Andrea. *La retroguardia dell'avanguardia*. Milano: Mimesis Edizioni, 2011. Stampa.
- Corti, Maria. *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, 1978. Stampa.

- Cuzzani, Patrizia, ed. *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo. Atti del convegno di Bologna. 8-11 maggio 2003*. Bologna: Pendragon, 2005. Stampa.
- Davico Bonino, Guido. "L'opera come arcipelago." *Oreste del Buono. L'antimeridiano*. Ed. Silvia Sartorio. Milano: Isbn Edizioni, 2010, vol. I. VII-XXVII. Stampa.
- Del Buono, Oreste. *Racconto d'inverno*. Milano: Edizioni di Uomo, 1945. Stampa.
- . *L'amore senza storie*. Milano: Feltrinelli, 1958. Stampa.
- . *Un intero minuto*. Milano: Feltrinelli, 1959. Stampa.
- . *Per pura ingratitudine*. Milano: Mondadori, 1961. Stampa.
- . "La narrativa integrale." *Quaderni milanesi* 2 (1961): 85-95. Stampa.
- . *Né vivere né morire*. Milano: Mondadori, 1963. Stampa.
- . *I peggiori anni della nostra vita*. Torino: Einaudi, 1971. Stampa.
- . "La fine del romanzo." *Le coppie infernali*. Milano: Mondadori, 1972. Stampa.
- . *Tornerai*. Torino: Einaudi, 1976. Stampa.
- . *Un'ombra dietro il cuore*. Torino: Einaudi, 1978. Stampa.
- . *Se mi innamorassi di te*. Milano: Longanesi, 1980. Stampa.
- Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1983. Stampa.
- Gallerani, Stefano. "Scritture private." *Nazione Indiana* 21 marzo (2009). Web. 15 maggio 2010. <<http://www.nazioneindiana.com/2009/03/21/scritture-private>>.
- Genette, Gérard. "Frontiere del racconto." *L'analisi del racconto*. Ed. Roland Barthes. Milano: Bompiani, 1969. 271-289. Stampa.
- Guglielmi, Angelo. *Avanguardia e sperimentalismo*. Milano: Feltrinelli, 1964. Stampa.
- Lejeune, Philippe. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino, 1986. Stampa.
- Leonelli, Giuseppe. *La critica letteraria in Italia: 1945-1994*. Milano: Garzanti, 1994. Stampa.
- Paccagnini Ermanno, "La sintassi del disagio." *Facile da usare*. Milano: Isbn Edizioni, 2009. 108-122. Stampa.
- Pullini, Giorgio. *Il romanzo italiano del dopoguerra*. Padova: Marsilio, 1970. Stampa.
- Spitzer, Leo. "Lo stile circolare." *Il Verri* XII (1964): 7-10. Stampa.